

河北大學
本科生畢業論文選

教務處編

一九八五年六月

目 录

中文系.....	1 页
历史系.....	70 页
哲学系.....	139页
经济系.....	224页
外文系.....	283页

司空图美学思想概观

作者 白贵 指导教师 许桂良

司空图,是我国晚唐一位诗人,也是一位诗论家。作为诗人,他留给后人三百六十余首诗(见《全唐诗》),在那个诗人倍出的时代,这并不是格外引人注目的。但是作为诗论家,他的《诗品》虽说不上开了以诗论诗的先河,但其形式的完整,论风格的系统、丰富,都是具有首创性的。所以《四库总目提要》论二十四诗品就给了他这样的评语:“各以韵语十二句体貌之。所列诸体毕备,不主一格。”这话虽是“钦定”,有些官方意味,但还是见地的。因此,多年来,一些研究家只要提到《诗品》便标举其对风格论的贡献,却忽视了蕴含在《诗品》中的极为重要的美学思想。我们只要细心考察一下就会发现,倘若《诗品》的贡献仅在于风格论,那么它对后世的影响绝不会有那样大。从严沧浪,到王渔洋,以至于近代的王国维,这些在文学史上占居重要地位的诗论家无不深受司空图的影响。“意境说”的日臻完善,晚唐以后写意风气的日盛以及在后来形成一个独特的派别这些都与《诗品》有着密切的关系。随着我国古代文学理论的研究的深入和对古典美学规律探讨进程的加快,司空图《诗品》在我国古代美学史上的意义正在开始为人们所认识,它那艰深的字句,迷一样的寓意,愈来愈掩藏不住其灼灼闪光的理性的光辉。

下面,我们就从几个不同方面就《诗品》表现出的美学思想作一初步概括的探讨。

一、以和谐为美的思想与

冲淡、自然的审美情趣

在《诗品》中,司空图虽列举了二十四种风格,但贯穿于整个《诗品》的,却主要是对冲淡自然的审美情趣的赞美与追求。他的冲淡、自然的审美情趣的要求,在《诗品》中成为一个普遍性的要求,在《冲淡》篇中,他说“饮之太和,独鹤与飞。”这里不单强调了万事万物应当阴阳中和,使之各得其所,而且连诗人也应当呼吸这种太和之气,这样才能够得到一种和谐的美。在司空图描绘的各种意境中处处充溢着一种宁静、淡远、清幽的和谐气氛,物与物,人与景,都达到了高度的和谐同一。古罗马美学家朗吉弩斯十分重视美的整体性他曾说过:“整体中任何一部分如果割裂开来孤立着待,是没有什么引人注意的;但是所有各部分综合在一起,就形成了一个完美的整体。”(《西方美学家谈美和美感》)在《诗品》中,司空图虽然没有道出更明确的以“和谐为美”的主张,但他在诸品中对“和谐美”的追求则是一目了然的了。那么,“和谐美”的秘密在哪里呢?一句话,在于对自然的追求。“俯拾即是,不取诸邻”(《自然》),诗人所描绘的事物,所追求的美,常常就在身边,就在自己周围所熟悉的生活中,是用不着舍近求远的。在创作过程中,诗人应当切忌那种刻意的涂饰,“浓尽必枯,浅者屡深”,只有那种貌淡质浓的诗,才能给人品味不尽的感觉。司空图对冲淡、自然美的追求,不但体现在象《冲淡》、《高古》、《自然》、《疏野》、《清奇》等比较容易表现此类情趣的篇目中,而且还表现在诸如《典雅》、《绮丽》等高雅、华丽

的品则中。如写典雅，则曰“落花无言，人淡如菊。”即使《典雅》的风格，也要“雅”得自然，“雅”得淡泊。那么，什么样的作品才称得上是自然的上品呢？“遇之匪深，即之愈稀，脱有形似，握手已违。”是那些淡得不留迹象的作品。孙联奎发挥道：“凡诗人无有死做题面。会家不忙，只以淡语写之，一语自可敌人千百。”（《诗品臆说》）司空图认为，要想达到自然，还必须领悟自然的微妙之处（妙机其微），还必须顺应自然的神理，“持之匪强，来之无穷”“若其天放，如是得之”这就颇有些庄子“无为而治”的意味了。当然如果想要达到更高的境界，那就必须“俱道适往”了，这样，才能收到“著手成春”的美妙效果。孙联奎解释这个“道”说：“道，即理也。若不论理，那得自然，故曰与道俱往，故能著手成春。春以著手而成，无少作为，自然极矣。”（《臆说》）总之，“妙造自然”，一旦达到了浑融无迹的地步，就是非人工所能及的了，“伊谁与裁”，谁还能改动它一个字呢？

正如我们在前面所说的，综观整个《诗品》可以看出，冲淡、自然的审美情趣是司空图《诗品》美学思想的一个突出特点。晚唐以前虽有人赞美过冲淡、自然之美，创作上也有引人注目的建树，但象司空图这样推举，崇尚在理论上阐发得这样具体，还是绝无仅有的。司空图对冲淡、自然之美的崇尚、倡导理论在当时的出现，并不是一件偶然的事。历史发展的每一个时代，都有着自己的审美情趣，审美理想，它们的浮沉兴衰，新旧更替都不是人为的，都受着一定时期的经济、政治、文化诸因素的变化的制约。进入晚唐以后，唐王朝逐渐加速走向衰落，社会动荡不安，中唐以来世俗地主在与门阀地主阶级斗争中，虽然地位日高，但仕途宦海往往不能长久立足。理想的破灭更得世俗地主知识分子对现实产生了一种厌倦心理，失望之余，将理想寄托于自然山水，追求一种宁静，和谐，淡泊的情趣。另一方面，当社会走向衰落之前，随着理想的破灭，许多雄心勃勃的地主阶级知识分子其主导思想往往由儒家的积极入世转变为释、道的消极出世。这对文学潮流、审美情趣的发展变化往往产生直接的影响。第三个属于文学自身的原因，就是魏晋以后陶潜、谢灵运、鲍照、王维以及李白为代表的盛唐一大批诗人如孟浩然、王维、诸光羲等，以大量质朴、自然、真率的诗作为后来诗风的改变，审美理论的发展都奠定了雄厚的基础。如果说，这些带有盛唐特色的诗作（用李白的诗形容，就是“清水出芙蓉，天然去雕饰”）在当时对新的审美理论的建立来说还仅只具备创作这单一文学因素的话，那么，到了晚唐，这种新的审美理论的出现便具备了“天时、地利、人和”的条件，同时，由于释、道消极出世思想的影响，使得这一理论的基调与盛唐同类诗风多少有些差异。它不象盛唐那样昂扬，与社会现实的关系也不及盛唐同类诗风那样密切了。但是，它似乎更符合庶族地主知识分子希求和平、宁静、淡泊的时代心理。这样，我国古代追求冲淡、自然、质朴的审美情趣，随着《诗品》的出现，在理论上就初具形态了。中唐以前长期在美学史上居于主导地位的壮美，也日趋让位于优美了。这两个审美范畴的升沉，标志着我国古典美学的一大发展。

二、“象外之象”“韵外之致”的真谛

《诗品》开宗明义，在第一品《雄浑》中就提出了“超以象外，得其环宁”的美学

见解。《庄子》中说：“枢始得其环中，以应无穷。（《庄子·齐物论》）意思是门为一旦进入门槛的环中，便可旋转自如。郭绍虞在《诗品集解》中说：“一万面超出于迹象之外，纯以空运，一方面适得环中之妙，以不失乎其中，这即是‘返虚入浑’。返虚入浑，也就自然成‘雄’。所以不能虚也就不能浑，不能浑也就不能雄”。诗人孙联奎更用了一个生动的例子来解释这句话：“人画山水亭屋，未画山水主人，然知亭屋中必有主人也。是谓‘超以象外，得其环中。’”司空图的这句话，既可以解释为对创作而言，又可以理解为对欣赏而言。二者并行不悖，都可以讲得通。对创作来说，诗人可以既着眼于“象”，又不拘泥于“象”本身，居实趋虚，得其“环中之妙”；对于欣赏来说，欣赏者可以通过有限的形象发挥联想驰骋想象，领会诗人寄寓于有限形象中的无尽之意和无穷之象。从这里能够看出，司空图一再提到的“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”等等，都是这一思想的具体阐发和说明。苏东坡在谈到司空图的诗论时感叹道：“其论诗曰‘梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。’盖洎列诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙，予三复其言而悲之。”（《书黄子思诗集后》）即使现在看来，苏轼之“悲”也不是完全没道理的，尽管司空图用盐梅作例，并直接指出“其美在咸酸之外”，但“不识其妙”者仍大有人在。盐，给人的味觉是咸。梅，给人的味觉是酸，但它们本身的价值远不止于这两种直接的感觉，它们具有其它事物不能代替的价值意义。这才是它们的美之所在。总括起来说，“象外象”也好，“味外味”也好，作为反映司空图审美理论的两个各有侧重的方面，都是一致的。然而，关于“象”和“味”的概念的提出，在司空图以前，不是没有其历史渊源的。我们先来看“象”。关于“象”的说法，在东晋时就有不少人提到过它，最早甚至可以追溯到先秦的老子。只是由于佛学输入以后以至于魏晋玄学的兴起，才使得人们对文论中“象”的解释多带有主观唯心主义色彩。但在六朝的画论中，关于“象”及“象外”的说法，却似乎玄气较少，但中国的早期绘画理论与诗歌理论之间的关系和西方相比，不及西方那样密切，这也就是为什么关于“象”的较为正确的说法，一直迟至中唐以后才出现的原因之一。皎然，刘禹锡提出的“采奇于象外”“境在象外”等，审美的目光就开始注意到了“象外”，这样就从“有限”的国度走出，开始涉足于“无限”的国度。而关于“味”的渊源，据学者们考察也可以追溯到先秦的晏子。后来的东汉，魏晋南北朝一直到唐就更多。比较有代表的可推刘勰和钟嵘。在《文心雕龙》中，刘勰多次提到了“味”。例如在《宗经》篇中他说：“至根底盘深，密叶峻茂，辞约而旨丰，事近而喻远，是以往者虽旧，余味日新。”此外，在其它如《情采》、《物色》、《隐秀》等篇目中也谈到了“味”的问题。钟嵘则在《诗品序》里写道：“五言居文词之要，是众作之有滋味者也；故云会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者耶？”在当时的钟嵘看来，五言味之所以能有那样重要的地位，是与它“指事造形，穷情写物”的具体、细致、深刻分不开的，也只有具备了这样特点的作品，才能称得上有“滋味”。钟嵘的“滋味”说，实际上向人们指出了产生美感的重要因素——形象的具体性和情感的重要性。除此而外，钟嵘还谈到了赋比兴的运用对创作有“滋味”作品的各种意义，立论颇为新颖，作为审新美理论的一种方法论，还是有价值

的，这里就不赘述了。

那么，司空图标举的“象外象”“味外味”在美学上有什么新的贡献呢？简括地说，就是他开拓了新的审美领域，已经不满足于第一个“象”和第一种“味”所提供和包包的东西了，而是要求在这第一类“象”、“味”中，能够凭借欣赏者的联想和想象得到更深广隽永的东西。所以，钟嵘的“滋味”的论诗标准，到了司空图这里已经成为和诗打交道的先决条件“辩于味然后可以言诗”。（《与李生论诗书》）做诗也好，观诗也好，这些美的创造与欣赏活动并不是无条件的。审美能力也离不开其审美对象。正如马克思深刻指出的那样：“只有通过人的本质力量在对象界所展开的丰富性，才能培养出或引导主体的（即人的）敏感的丰富性，例如一种懂音乐的耳朵，一种能感受形式美的眼睛，能以人的方式感到满足的各种感官，证实自己为人的本质力量的各种感官，不仅五种感官，而且还有所谓的精神的感官，即实践的感官，例如意志和爱情之类，总之，人性的感官，各种感官的人性，都要凭相应的对象才能完成。各种感官的形成是从古到今全部世界史的工作成果。”（《经济学——哲学手稿》见《美学》二期朱光潜节译）马克思又说：“正如只有音乐才唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义，就不是它的对象。”（同上）看来，司空图说的诗和马克思所说的音乐，只是对那些能“辩于味”、“懂音乐”的人才有审美意义。就重视审美主体的审美先决条件一种审美能力而言，马克思和司空图的认识是一致的。

此外，司空图所标举的“象外之象”、“味外之旨”并不仅仅象有人所说的那样，是个“留有想象余地”的问题，这和作者所谈的“韵外之致”、“景外之景”等都是一致的。意在指诗人正面描述的形象之外的另一些更深远更完整的意象或意旨。这种意象或意旨不是直接显现在诗中的，而是蕴含在诗的形象之内，凭借欣赏者的细心体察、玩味、想象以至妙悟来认识 and 理解的。“美的艺术需要想象力，悟性，精神和鉴赏力。”（康德《判断力批判》）中译本166页）个人所处的时代、环境不同，知识背景不同，就会对“象外之象”、“味外之旨”得出自己的感受和理解来。司空图所提出的“象外之象”“景外之景”与“韵外之致”、“味外之旨”之间，有什么共同点和不同点呢？它们都强调作家应当为读者提供产生于作品实际而又不止于作品之中已有形象，思想、情趣的东西，而包括由此生发的间接的形象、思想、情趣等。“象外之象”、“景外之景”主要偏重于物象方面；“韵外之致”、“味外之旨”主要偏重于情致、意旨方面。相对说来，前者偏实，后者偏虚，两方面共同构成一个重要的美学原则；艺术家在创作中应当重视欣赏者的主观能动性。艺术欣赏不是有限的，静止的，而是无限的、运动的，是一个过程。艺术家在有限的、直接的形象中包孕的可供欣赏者想象、联想、感受的间接东西越多，容量越大，作品的价值也就越大。

在《缜密》一品中，司空图认为，由于诗人把握了事物的美的特征，所以，那些得以构成美的意境的种种因素就唤起了欣赏者心中的雄浑、典雅、豪放等各种意象。在这种意象之中，欣赏者得到的是一种自然造化所无法企及的艺术美的享受——“意象欲出，造化已奇。”这里所说的“意象”、就是一种“象外之象”，即和审美主体有着密切联系的美感形象。

司空图除在《与李生论诗书》中提出“韵外之致”、“味外之旨”，在《与极浦书》中提出“象外之象”、“景外之景”而外，还在《与王驾评诗书》中提出了“长于思与境偕”往往单独论及，其实它与“象外之象”，“景外之景”不是没有联系的。

“思与境偕”的说法与稍早遍照金刚提出的“景与意惬”（《文镜秘府论》）以至再早的刘勰提出的“神与物游”（《文心雕龙》）的说法完全是一致的，与“神与物游”不同的是，刘勰主要说的是创作过程初期作家形象思维的特征；而司空图所强调的是作家在创作一定艺术境界和风格时所应遵循的原则。前者的“物”尚是一种没有经过作家艺术加工的自然形态，而后者的“境”，则已是得到艺术加工提炼的一种艺术形态了。相对“景与意惬”而言，司空图与遍照金刚的概念含义就较为接近了，用后来人们的讲法，就是“情景交融”。如果说“象外之象”、“韵外之致”是对意境创造要求的话，那么，“景与意惬”、“思与境偕”就成了基本性的要求。司空图在《与李生论诗书》中格外强调了“近而不浮远而不尽，然后可以言韵外之致耳”。这正象欲“言诗”须要首先“辩于味”一样。只是司空图一个“境”字，便比遍照金刚的“景”略胜一筹，算是发展。没有“思与境偕”的意境，就谈不上有“象外之象”、“韵外之致”的产生，而具备了“象外之象”、“韵外之致”的意境，才是真正深远的意境。司空图审美理论的完整严密，由此便可略见一斑了。

顺便指出，司空图这种审美理论，是建立在诗歌创作实践高度发展的基础之上的一种深化了的理论。它的价值似乎主要是美学意义上的。而对一般诗歌创作来说，它则是一种理想化的要求。袁枚深有感触地写道：“司空图论诗，贵得味外味，余谓今之作者，味内味尚不能消，况味外味乎？”（《随园诗话》卷六）从这里一方面可以看出“味外味”的不易得，也可以看出“味外味”是离不开“味内味”的，正象离开了“象内象”就产生不出“象外象”一样。

在《诗品》中，司空图在谈到自然造化之妙及“象外象”的创造时，多次道出象“是有真迹，如不可知”、“夫岂可道，假体遗愚”等叹语，在与友人书中也写到了如“象外之象、景外之景，岂容易可谈哉。”“不知所以神而自神”等一些深有感触的话。这是不是就是如同有些研究者所说的“宣扬了神秘主义”呢？实际上，倘若我们把司空图的美学思想作为一个整体联系起来看，而不是停留在只言片语的表象上就可清楚地看出，司空图所讲的只是自然造化和那些千变万化了的意境给人美感的微妙性，人们创作与欣赏过程中感情与思维活动的复杂性。一句话，道出了一系列美感活动的复杂微妙，难以认识，难以解释，难以形容。这些都是实事求是的老实话。即使在审美心理学高度发展了的今天，不是仍有许多美感现象难以认识，引得人们争论不休吗？有些美感现象，虽然已经理解了，但却难以用言语把它表述出来，这不也是常有的情形吗？让我们来看刘禹锡的两句诗：“常恨言语浅，不如人意深。”（《视刀环歌》）连善用言语的诗人都在慨叹了。“可意会不可言传”这不也是人们所熟知的古语吗？语言表现力的有限性古人早就感觉到了，也苦恼着了。列宁曾引过黑格尔的一段话：“语言实质上只表达普遍的东西；但人们所想的却是特殊的东西、个别的東西。因此，不能用语言表达人们所想的東西。”（列宁《黑格尔〈哲学史讲演录〉一书摘要》）乍一看去，司空图

的某些话是难解的，但如全面把握他的思想观点，就可以觉出他的意思还是可以意会的，这正标志着他已经深入到艺术内部规律和美感特征的一些问题了。因此，我们似乎就可以这样说，正如某些古人只从司空图个别带有玄妙意诗的语言中得到了一些皮毛便大加发挥，以为独得了真一谛一样，今天，我们某些研究者仅以只言片语下判决的简单化方法，也无益于准确揭示了司空图的美学思想，两种倾向都是应当引以为戒的。

三、《诗品》中的“形”与“神”

正如前面我们已经论述到的，司空图所处的是一个历史的转折时期，时代的审美理想已经发生了重大的变化。但尽管如此，盛唐、中唐以来的流风余韵依然给《诗品》留下了较为明显的历史印记。他崇尚冲淡、自然的美的理想，但却把《雄浑》标为首格，这了的情形不止一例。“形”与“神”的说法，也可以见出一些此中消息。

最早的关于“形”与“神”说法，出现于晋代的画论。东晋顾恺之绘画思想的核心就是“以形写神”，“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中”（《中国美学史资料选编》上卷175页）。与此同时代的画家宗炳，以及南齐的画论家谢赫都就绘画的“形神”问题发表了很有见地的看法。例如谢赫评论晋明帝的画说“虽略于形色，颇得神气。笔迹超越，亦有奇观。”（《古画品录》）另一位南齐书法家王僧虔也谈到了书法的“神”的问题：“书之妙道，神彩为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”（《中国美学史资料选编》188页）总之，东晋以后“形神”之说虽产生了较大影响，但基本一直只限于画论和书论。司空图从绘画与书法艺术中将“形”与“神”的概念引入诗论，并且将这一概念与“象外象”、“味外味”结合起来，形成一个比较完整的“意境”说，不能不说是又一个重要贡献。

司空图认为，诗人在表现一个事物，创造一种意境的时候，应当“离形得似”，就是说要不受事物外形表象的限制，深入到事物的内部去，抓住那些最能传达出神貌的东西。反之，如果“脱有形似”，只求外形的肖似，那么只能是“握手已违”，在刚刚接触事物本身的时候，就已经远离了其神貌了，明代画家高濂说过两句很精辟的话：“夫神在形似之外，而形在神之中”这就把二者的关系讲得很清楚了。孙联奎在“离形得似”一语下议论并举例道：“形容处断不可使类土木形骨。《卫风》之咏硕人也，曰‘手如柔荑’云云，犹是以物比物，未见其神。至曰‘巧笑倩兮，美目盼兮’，则传神写照，正在阿，直把个绝色美人，活活的请出来在书本上荡漾。千载而下，犹如亲其笑貌此可谓离形得似者矣，‘孙联奎所举的例子可以说是对“离形得似”的极为准确形象的说明。在《绮丽》中，司空图又说：“神存富贵，始轻黄金”，真正得到富贵神髓的人们，是并不看重黄金的，并不把黄金看作富贵的象征。同样，绮丽这一风格的实质也不在于浓丽的外形，而在那有着清淡外貌而具备绮丽本质的神髓中。在表达自己“离形得似”要求的同时，司空图还描绘出了传神的理想要求：“空潭泻春，古镜照神”。（《洗炼》）“生气远出，不著死灰”（《精神》），对后者，扬廷芝解释道：“生气远出，言物有生气则精神迸露，远出而射人。死灰，全无生气，物若著之，便少活相，

夫何从而著之？”（《二十四诗品浅解》（黑格尔说：“在艺术里，感情的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感情化而显现出来了。”（《美学》第一卷46页））中国艺术中的“传神”说，不就是“感情的东西经过心灵化”与“心灵的东西借感性化而显现”两方面高度辩证统一的一种成果，一种极诣吗？不经过心灵的感情形态，无“神”可言，而只有心灵的东西而无赖以表现的感性形态，“神”也就无由表现，不可捉摸了。当然，在中国古代艺术文学理论中，离开了物的“神”与离开了心灵单独存在于物的“神”的说法也并不少见，但这与“传神”理论相去已远。可以断言，离开了主、客观哪一方，“传神”说都不能成立。对“传神的解释，元代的杨维禎说过这样的话“论画之高下者，有传形，有传神。传神者气韵生动是也。”（《图画宝鉴序》）但细察起来可以发现这种解释源出于唐末的画论家张彦远。司空图的同时代人张彦远（略早于司空图），是较早用形神说法来解释谢赫“六法”之一“气韵生动”的。他在《历代名画记》里写道：“古之画或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”张彦远的认识与司空图的“离形得似”不也是很接近的么？司空图还在顽童时，张彦远就写出了《历代名画记》（公元847年）谁能说司空图没有可能受到张彦远绘画理论的影响呢？

《形容》篇中，司空图进而要求诗人传达出事物动态之中的神：“风云变态，花草精神，海之波澜，山之嶙峋。”环境、条件的变化往往给各种事物带来不同的情态，在这多变的情态中，倘能准确地捕捉并传达出事物之“神”，更不是一种容易的事。这和另一情调的景象“蓝田日暖，良玉生烟”一样，都是难以捕捉，“可望而不可置于眉睫之前的”（《与极浦书》）。

总之，司空图要求的“似”，是一种高度的神似，绘山状水能够引起人们的筋肉感觉的一种审美效果：“画《云汉图》人见之而觉热；画《北风图》，人睹之而乍凉”（《臆说》）。

自司空图将绘画、书法中的“形神”说引入诗论中后，以“形神”论诗论文蔚成风气，它和诗论的“形神”说平行前进，对后世文学产生了一定影响。

四、诗人的灵感与修养

灵感问题是文学以及其它一些创造性艺术的一个重要的，不可回避的问题。它的为人注意，较早可追溯到古希腊和中国的先秦。尽管中外古老的艺术、思想家所用的概念不同，但他们的认识往往有着惊人的相似之处。在对灵感现象的探究、解释中，我国古代艺术家们表现出了许多具有较高美学价值的见解。在为这些见解进行探讨的过程中，我们既可以加深对我国古代文学艺术规律，共同的艺术规律，共同的审美规律。

就“灵感这一美学问题来说，以往的研究都发现，愈古老的艺术，“灵感”的“神赐”的成分愈多。但随着历史的发展，对“灵感”来源的解释愈来愈接近人的自身。司空图对“灵感”现象的认识，既强调了诗人的自身修养，诗人与现实的关系，又夹杂着一些“神赐”的意味，下面我们就从几个方面来看一下司空图对“灵感”的认识：

一、“灵感”是存在的，但是却难以认识。“是有真迹，如不可知（《缜密》）”“如不可执，如将有闻。”（《飘逸》、“不知所以神而自神”（《与李生论诗书》）从表面上看，这几句话都是谈风格形成之难说难道，但实际上是说明一种恰到好处的风格，其创造机缘超出人的知觉力，换句话说，就是创造这种风格的“灵感”是难以认识的。

二、“灵感”既取决于天，也取决于诗人的情感。“情性所至，妙不自寻，遇之自灭，冷然希音。”（《实境》）一种风格，一种意境的创造，都应遵循着诗人情感的逻辑发展，没有刻意追求，却得到了妙境。这也许是一种兴趣，一种神工之境吧。唐代李德裕在《文箴》中说：“文之为物，自然灵气，惚恍而来，不思而至。”（《文章论》）他的认识与司空图也颇有相似之处。《飘逸》中又说：“识者期之，欲得愈分。”有时诗人意识到了“灵感”，但期待、追求它的结果却是愈来愈远。朱狄在《灵感概念的历史演变及其他》中写道：“虽然灵感说的内涵今天经已和希腊时代很不相同，但是隐含在这种神话式的灵感概念中对文学创作的解释仍然具有一种心理学上的意义，即认为艺术家经常感受到并且他的最好的艺术作品好象真的是由一种自己所不能控制的外部力量来控制的，它不能由艺术家从内部来加以有意识的期待，并规定时间来使它产生。”（《美学》第一期）这种中肯的理论概括，不是与司空图的认识非常吻合么？类预的论述在《诗品》中还有：“持之匪强，来之无穷”（《雄浑》），“真予不夺，强得易贫”（《自然》）等等。

三、“灵感”的产生很大程度上取决于诗人的自我修养；取决于诗人对生活的依赖与追求取决于诗人对自然之道的认识与把握。

《冲淡》的一开始便提出了“素处以默，妙机其微”的问题。郭绍虞先生解释说：“平居澹素，以默为守，涵养即深，天机自合，故云妙机其微，”由此看来，诗人的这种修养之功，与“灵感”的获得关系重大，所以就显得格外重要了。但这只是问题的一个方面，还必须“真体内充”、“饮真茹强”，用真力，真气，真实的生活充实自己，这才不至于闭门造车，与世界隔绝。杨廷芝对“饮真茹强”说明道“真者，坚不可破。强者，自有之强也。强而曰茹，则强力积实，间无可乘（《二十四诗品浅解》）《纤秣》中，司空图又强调诗人须将自己的身心投入到自然的怀抱中去，“乘之愈往，识之愈真”，这样，随着对自然的领略，熟悉，自己对自然的认识也就愈来愈清楚深刻，直至把它完美地表现出来“如果我们进一步追问艺术的灵感究竟是什么、我们可以说，它不是别的，就是完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。”（黑格尔《美学》第一卷36页）显然，司空图认为对自然的不断的追求，锲而不舍的努力是可以使诗人获得“灵感”的。

然而，产生“灵感”的关键，不能不回到“道能这个根本上来。诗人的自我修养也好，对生活的追求也好，都是为了能够认识“道”把握“道”。对“自然之道”认识的深浅，是否把握得住，与“灵感”有直接的关系。一个不顾自然规律盲目行事的人，永远得不到“灵感”的光顾。所以司空图说，“俱道适往，著手成春”只有认识了自然之道，才能掌握自然之道，创作出具有生命力的作品。司空图另外提到的“由道返气”

(《豪放》)、“如见道心”(《实境》)等等,也基本上是在这一意义上谈的。《委曲》中的“道不自器,与之圆方”更告诉人们:道虽是一种教观存在,但它不受具体形态的限制更不用说是僵死的形式它可以在一切事物中体现出来。诗人不应当从外形上去认识它,而应从众多的事物中去把握它的实质,这样才能驾驭它,进入自由创造的胜境。

五、从《诗品》看

司空图的

“形式感”

通过前面四个方面的概括论述,人们可能已经明显地感到:“无论是冲淡、自然的审美情趣,还是“象外说”、“形神说”、“灵感说”,司空图对于美和美感的认识始终是站在人与自然相同一的高度上来阐发的。

在茫茫的宇宙中,万事万物都在与自身的形体、色彩、声音作用于人的感官,在众多的规律、节奏、秩序中给人以结构意义上的照示。一旦这种,示与人的心理发人对应关系,便沟通了主客观之间的同构联系,形成了所谓的“形式感”。格式塔派心理学家的这一理论,在中外艺术史和现实的生活中,是揭示出一定审美规律的。在我国古代艺术中,无论诗文还是书画,都时时处处显现着古代艺术家对人与自然“同形同构”、“异质同构”的妙悟神会。这在风格论中表现得更为突出。李泽厚同志在《审美与形式感》一化中,对清代姚鼐的一段话深表赞叹:“其得于阳与刚之美者,则其文如霆如电,如大风之出谷,如崇山峻岩,如决大川,如奔其骥,其光也如果呆日,如火,如金铁……。其得于阴与柔之美者,则其如升初日,如清风,如云,如霞、如烟,如幽林曲涧……”。的确,类似这样深湛的见解在我国古代的诗论、文论,画论中是不少的。司空图不不就是意识到了人与自然的那种微妙的同一关系,而标举出了二十四种风格吗?既然风格取决于人,那么风格也就可以看作自然给人的某种暗示,自然的一定形式与人的心理结构着对应的关系,因此也就产生了“形式感”、“是有真宰”、与之沉浮”(《含蓄》)宇宙奥妙,各种规律,形式结构都是一种客观的存在,艺术家们谁能领会、揭示、把握它们就一定能创造出艺术的佳品来。让我们再来听听唐代书法家李阳冰的一段肺腑之言罢:“阳冰志在古篆,殆三十年,见前人遗迹,美即美矣,惜其未有点画,但偏傍模刻而已。缅想圣达立卦造书之意,乃复仰观俯察六合之际焉:于天地山川,得方圆流峙之形;于日月星辰,得经纬回之度;于经纬昭回之度于云霞草木,得霏布滋蔓之容;于衣冠化物,得揖让周旋之体;于须眉口鼻,得喜怒惨舒之分;于虫鱼禽兽,得屈伸飞动之理;于骨角齿牙,得摆拉咀嚼之势。随手万变,任心所成,可谓通三才之品汇,备万物之情状矣。”(见《中国美学史资料选编》(上)268页)正是这些天地山川、日月星辰、云霞草木,衣冠化物以其各具形态的“同构”反应,引起艺术家的审美愉悦,才创造出了那浩如烟海的灿烂文化。从这个意义上讲,西方心理学中所讲的“形式感”、不也是我国古代艺术家“师承造化”这一主张中的应有之义吗?

在诗歌艺术的欣赏中，“雄浑也好，“冲淡”也好，它们都是人们能鲜明地感受到的客观存在，但它的具体可感形式究竟是怎样的？它与自然造化存在着什么微妙关系？在《诗品》中，司空图将来自自然的暗示，用形象、贴切的物态化同构将那些确现存在而又难以描述的风格展示于欣赏者，使人不但领会了那抽象的风格，而且也意会到了人的情感、心理与自然的微妙关系，不用说，“绿山之鹤。华顶之云给人的感受只能是“飘逸”；“天风浪浪，海山苍苍”，引起的心理反应也决不是“冲淡”；“娟娟群松，下有漪流”不是一幅使人耳目一新的“清奇”之景么？德国格式塔心理学派代表人物考夫卡在其《格式塔心理学原理》一书中说：“心物理场是有组织的。首先它表明自我和环境的极性，其次，这两个部分的每一部分都有它自己的结构。”（见杨清《现代西方心理学主要派别》271页）格式塔心理学注意“心物理场”的整体性，有组织性的，而这往往又是由产生“形式感”的主客观两方结构形式自身决定的。在《诗品》中，差不多每一品都表现出考夫卡所说的那种结构上的有机统一，构成了司空图风格论的严整性。“天地与立，神化的同”（《劲健》）孙联奎清楚地了解自然造化在司空图心目中的地位，所以一针见血地说：“谈诗小技，然司空氏往往论乃天地。”司空图“形式感”的要害，不是教他一句话便言中了么？

（结 语）

通过以上几方面的概括论述，我们可以粗略得到一个对司空图美学思想的认识。但是，我们也不能不看到他思想中的消极因素。例如，由于他消极出世思想的影响，使它的诗论与社会发生联系较少，对元稹、白居易诗歌评价也流露出显然的偏见等等。这些在以往的研究中人们已经充分注意到了。另外，他们诗论中还表现出一定的“超脱”、“闲逸”的思想情趣，这也受到了一些研究者的批判。然而在同一现象的另一方面我们也不能不看到，象《高古》、《飘逸》等风格固然表现出作者封建士大夫的消极思想情趣，但这些风格并不是司空图本人的杜撰，而是对当时普遍存在的诗风的一种客观概括。作为诗人，他有什么样个人情趣当然可以在其作品中找到答案，作出品评。但作为一个诗论家，他从实践中得到理论概括就不应受到片面的责难。重要的倒得应当考察这一诗风的有无以及在文学史上的影响如何。由此我们不禁想到，在以往的唐代诗歌研究中，一般都较多地肯定以杜甫、白居易为代表的现实主义创作，因而王维、孟浩然、韦应物、司空图等一批并未表现出许多积极社会思想意义的作家，却持较多的批判态度。认为后者的创作既经常地远离了现实，因此，也就失去了它们的价值。所以很长时间以来，一提唐代文学，便对前者推崇备至，无论对其创作还是理论都完全点头赞同，而对后者，至多肯定其创作中一些艺术性较高的，颇有影响的作品，而对理论则几乎是持完全的否定态度。认为，既是对于远离现实的文学创作的括概与反映，其理论也必然是消极的，推而广之，对后来文学的影响也是消极的，这实际上反映了古典文学研究中的一种并不少见的形而上学观念。

（下转25页）

谈谈古代剧论中的结构论

作者 王力平 指导教师 李离

我国古代戏剧理论的发展是极为缓慢的，它始终没能形成一个完整的理论体系。其原因除了戏剧这一文学体裁比比诗文后起，因而他的理论也较诗论、文论落后之外，更重要的一个原因，是封建统治者和士大夫阶级对戏曲艺术的极端歧视。

这种歧视首先表现在政治制度上：“国初之制，给人常条绿头巾，腰系红塔膊、足穿布毛猪皮靴，，不容街中走，止于道旁左右行。乐妇布皂冠，不许金银首饰，身穿皂背子，不许锦绣衣服。”^①这种歧视又表现在世俗观念上：“祖宗开国，尊崇儒术，士大夫耻当心辞曲。”^①歧视甚至在戏剧同行中亦难避免：“良家子弟所扮杂剧谓之‘行家生活’，娼优所扮者，谓之‘戾家把戏’。”^②明初戏曲家朱明在《太和正音谱》群英所编杂剧一节中，专设一条：“娼夫不入群英四人，共十一本”。并加题解：“予昂赵先生曰：娼夫之词名曰‘绿巾词’，其词虽有切者，亦不可以乐府称也，故入娼夫之列”。这种情况极大地妨碍了从理论的高度对戏曲创作和表演进行科学的总结，并使之成为完整的理论体系。

解放以后，特别是批判了“四人帮”的历史虚无主义和文化专制主义之后的今天，建立我国自己的戏剧理论体系的任务，又被重新提了出来，而建立这样一个理论体系，就不能忽视对我国古代剧论的整理和研究。

在古代戏曲论著中，虽然没有一个完整的理论体系，但其内容却是极为丰富的，它涉及到各个方面，诸如：作品的思想内容，社会作用，结构，语言，声律，剧目，题材的沿革考据，作家的风格特点，演员的练功表演，伶人的趣闻轶事，等等。其中有珍贵的史料，当精辟的见解，也有陈腐的议论。本文就其中的结构为重点，作一些探讨，以此就教于老师和同志。

所谓结构论，是指教见于各家论著中的有关戏曲结构的一些论述。它同样没有形成完整的体系，但它具有较高的起点。一开始就比较准确地把握了“结构”的内涵，（虽然没有使用“结构”一词）明确地意识到要从“题材的各种因素或部分的内部联系和组织”^①的角度去看问题。明人王骥德在《曲律》中写道：“作曲者，必先分段数，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰。”指出“贵剪裁”，“贵锻炼”，“毋令一人无着落，毋令一折不照应。”他所表明观点，与我们今天对“结构”的理解是很相近的。

我们说古代剧论中的结构论具有较高的起点，还因为它对作品的结构艺术作出了精

①明·徐复祚《曲论》附录《中国古代戏曲论著集成》4册，7页。

①明·何良俊《曲论》《中国古代戏曲论著集成》4册7页。

②明·朱权《太和正音谱》杂剧十二科《中国古代戏曲论著集成》3册24页

当的批评,这种批评首先表现在“攒簇”戏曲结构的否定上

明人祁彪佳在评论《鸚鵡洲》时写道:“此记逸藻翩飞,香气满蹊,褚以红牙、檀板,则绕梁之音心恐化彩云飞去耳。禺阳自诩为‘写之无逸景,用之无硬事,铺之无留情。’”乃世之评者云:“局段甚杂,演之觉懈,是才人语,非词人手。”^①明人徐复祚在批评《题红记》时写道:“其结构如传沙,开阖照应,了无线索,每于紧处散缓。”^②

这种“攒簇”的结构,其根本的缺陷,在于缺乏戏剧性,引不起对于剧情为展的悬念和欲知如何收场的紧迫感。并不是生活中发生的一切都可以敷衍到戏剧中去,人们日常生活中的事情,行为,并不等于戏剧行动,只有当这些事体,行为溶入到全剧的贯穿行动或反贯穿行动中去,成为推动戏剧冲突向前发展的有机因素时,它们才成为戏剧动作。如果象许多剧论中批评的那样,或是“一部左史,供其谑浪。”^①或是“尽些一人所行之事,逐节铺陈。”^②而缺乏埋伏照应和贯穿,那么,即使词藻美丽,声律和谐如《鸚鵡洲》者,也难免使世人觉懈。

当人们意识到这种“攒簇”结构的缺陷时,作品的结构艺术就出现了另一种追求。对这种新的追求,结构理论作出了敏锐的反应并且又一次提出了精当的批评。

明人祁彪佳在批评《翡翠钿》一剧时曾这样写道:“迩来词人每喜多其转折,以见顿挫抑扬之趣,不知转折太多,令观者索一解未尽更索一解,便不得自然之致矣。”^①

创作注意克服结构的“散缓”现象,这无疑是一个进步,由此也可以看出戏剧理论所发挥的积极作用。但如同许多事一样,过犹不及,在明代传奇中大量存在的离奇曲折的情节,过于繁杂的线索和人物,又以“扭捏巧造之弊”^②从另一个方面破坏了戏曲结构的自然美。

戏曲性和结构艺术是应该讲究的。但须自然恰当,不可过意追求,要注意到观众坐在剧场时的心理状态,平淡松散会使他们感到索然无味,而过于繁杂曲折,就会使他们百思不得其解。同时,戏剧艺术的时间性特点,也不允许观众长时间的反复思考。

从对戏曲结构的理解和对两种结构形式的批评中,我们可以看出,结构论虽没有形成完整的体系,但却有着较高的起点。

从这个起点出发,到清人李渔的《闲情偶寄》,结构论比较完善地回答了两个问题。

第一个问题是“立主脑”,“减头绪”。在李渔之前,明人祁彪佳曾在《远山堂曲品》中涉及到这个问题,“《五福》:韩忠宪事功甚盛,此独取其还妾一事,先后惯

①王闻朝《美学概论》第214页。

①明·祁彪佳《远山堂曲品》《中国古代戏曲论著集成》6册、10页。

②明·徐复祚《曲论》《中国古代戏曲论著集成》4册、238页。

①明·祁彪佳《远山堂曲品》《中国古代戏曲论著集成》6册、6页。

②清·李渔《闲情偶寄》《中国古代戏曲论著集成》7册14页

①明·祁彪佳《远山堂曲品》《中国古代戏曲论著集成》6册、58页

②明·凌濛初《谭曲杀》《中国古代戏曲论著集成》4册、258页

穿，颇得构词之局。”但他的论述还停留在初级的评点阶段，在完整性和理论性上不及李渔在《闲情偶寄》中的阐述：“一本戏中，有无数人名，究竟具属陪宾，原其初心，只为一入而设，即此一人之身，自始至终，离、合、悲、欢，中具无限情由，无穷关目，究竟具属衍文，原其初心，又止为一事而设，此一人一事，即使传奇之主脑也。”

第二个问题是增强戏剧性，即注意埋伏、照应，设置悬念。这一点祁彪佳在《远山曲品》中也曾谈到过：《轩辕》：意调若一览易尽，而构局之妙，令人且惊且疑，”但也仅止于此，没有展开论述。而李渔在《闲情偶寄》中提出了“密针线”和“小收煞”的观点，指出：“每编一折，必须前顾数折，后顾数折，顾前者，欲其照应，顾后者，便于埋伏。”“上半部之未出暂摄情形，略收锣鼓，名为“小收煞”。宜紧，忌宽、宜热、忌冷。……令人揣摩下文，不知此事如何结果。……戏法无真假，戏文无工拙，只是使人想不到，猜不着，好戏文。”这里所强调的，是要用埋伏，照应和设置悬念的方法，在结构上造成起伏，开会，以收到意料之外和牵魂摄魂的效果。

把这两个问题联系起来看，我们可以得到一条戏曲结构原则：即单线索的波浪式发展。如果我们注意一下这条原则所包括的两个方面——单线索和波浪式，就会发现，它与戏论家们所批评的那两种结构形式有着密切的联系。由此我们可以得出一个结论，我国戏曲的结构理论是在批评实践中发展起来的。由于它有极其丰富的创作实践作基础，因此它的许多观点，至今仍保持着旺盛的生命力。

戏曲结构理论发展到李渔的《闲情偶寄》得到了极大的丰富和提高。但是，正如整个古代戏曲理论没有形成完整的体系一样，结构理论也同样缺乏系统性，有许多在创作实践中存在的东西，却由于种种原因，没有得到科学的点结，给结构理论留下了许多缺陷。

第一个缺陷表现在对戏剧冲突在戏剧结构中的作用缺乏认识和阐述。虽然戏剧冲突属于内容的范畴，戏剧结构属于形式的范畴，但是从来也没有脱离内容的形式，也不存在不具备形式的内容。一出戏，实际上就是一系列的冲突不断地出现在一条贯穿线上，越来越激烈。简单地说，戏剧就是冲突的艺术，而所谓结构，就是如何在这条贯穿线上恰当地安排这些冲突。

在古代剧论中，没有使用“冲突”这一概念，也没有在比较准确的意义上把握它的内涵，剧论家们对一些作品能够批评其结构“枝蔓”，“散缓”，但却不能指出其原因何在，而对另一些作品，虽然肯定了其结构“如一波未平，一波复起”。^①“炎冷，离合，如浪翻波迭。”^②但却不能指出这种结构曲线应该以怎样的频率和强弱程度向前发展。总之，他们只能看到一些表示的现象，却不能揭示其内在的原因，这就使得戏曲结构论常常流于空泛。虽不乏精辟的见解，但却不能切中要害，并形成体系。

应该说，明人祁彪佳是一个善于思考的戏曲理论家，他在《远山堂曲品》中对《继母大贤》一剧，写下了这样一段话：“……然无人多于风檐中作剧，故至第四折往往力弱，周藩至此，也觉笔陈少减，何耶”？如果他认真地回答这个“何耶”。也许可以发现杂剧第四折的“力弱”。往往是因为剧情至此，悬念和冲突都基本解决和消失了。所以即使是大笔手至此也难免”笔陈少减？但可惜的是，祁彪佳把它作为疑案留给了后

人，而后人即是“集大成”的李渔，也没有回答这个“何耶”。

如果古代剧论家们认识到冲突戏剧结构中的意义，那么，戏曲结构理论收会更完备一些。应该说，当时的创作实践为完成这一认识提供了基础，但可惜，戏曲理论家们未能作深入的探讨，致使理论上没有达到应有的高度。

我们以元代戏剧家王实甫在金代董解元的《西厢记》诸宫调基础上所创作的《西厢记》杂剧为例，作一些简单的分析。

对于诸宫调，张庚，郭汉城在《中国戏曲通史》中这样写道：“诸宫调这种形式有几个特点，一是说白相间的，二是集合若干不同宫调的不同曲子咏一件事。”作为一种说唱艺术的“董西厢”，已经从根本上改变了唐传奇小说《莺莺传》的主题思想，确定了歌颂崔、张爱情的基调。但是，把诸宫调的说唱结构改变为杂剧的戏剧结构，应该从哪里入手呢？把“王西厢”和“董西厢”作一个比较，我们可以看出，王实甫不愧为一个伟大的戏剧家，他懂得戏剧结构离不开冲突，仅有一条崔、张相爱的线索是不够的，他把崔、张相爱作为贯穿行动线，同时改造了“董西厢”中的一些关目，设置了“许婚”，“赖婚”、“拷红”，“逼试”等情节，从而确立了一条在“董西厢”中可以说是根本不存在的反贯穿行动线——老夫人的百般阻挠，（崔莺莺的矛盾心理如“懒简”，实际上是溶入反贯穿行动的因素）贯穿行动和反贯穿行动的不断交锋，冲突，使全剧的发展呈现出一波未平，一波又起的形势，这种结构形式，就是我们前面谈到的单线索波浪式发展。

冲突在戏剧结构中的重要意义在这里表现的十分明显，但却没有得到及时的总结。古代剧论家们或是在《西厢记》的曲词优美上作文章，称赞它是一部“诸剧”或是在它所反映的男女恋情上作文章，斥责它是一部淫书，而对它的结构艺术却很少有人去进行探索，即使有人谈及它的结构艺术，亦不能切中要害，或者在触及要害问题时，又放开了。

李渔在《闲情偶寄》结构第一，“立主脑”一节中这样写道：“一部‘西厢’止为张君瑞一人，而张君瑞一人，又止为白马解围一事，其馀枝节。皆从此一事而生——夫人之许婚，张生之望配，红娘之勇于作合，莺莺之敢于失身，与郑恒之力争原配而不得，皆由于此，是‘白马解围’四字即作《西厢记》之主脑也。”李渔虽然提出了“立主脑”的精辟见解但他却不能正确地指出《西厢记》的主脑之所在，而错把“白马解围”看作是《西厢记》的主脑。其实，“白马解围”不过是在情丝缠绵之中，插入一些金戈铁马，替观众换换口味而已。关于这一点，在后面还要具体分析。至于它引出了“许婚”的后果，那是任何一个戏剧动作都应具有的特征。（劳逊曾指出戏剧动作的第二个特征是：它从别的动作中产生出来，并引起了新的动作）我们从李渔这段话中，可以看出两个问题：其一是李渔在分析作品主脑时，不是从作品的贯穿行动和反贯穿行动入手，可见他不懂得戏剧冲突，“立主脑”的结构理论也就失去了根，变得不得要领。

李渔谈及《西厢记》的结构，却没有切中问题的关键，而明人祁彪佳在谈及《西厢记》的结构时，却在触及关键问题的一刹那，停止了探讨。“《崔氏春秋补传》”传情

记，须在想象间，故别离之境，每多于合欢。实甫之以“惊梦”终《西厢》，不欲境之尽也。至汉卿补五曲，已虞其尽矣。田叔再补“出阁”，“催妆”，“迎套”，“归宁”四曲，俱是合欢之境，故曲虽逼之人之神，而情致终逊谱离别者。”^①祁彪佳在提出“别离之境”与“合欢之境”的问题时，几乎触到了问题的关键，如果他继续向前迈进一步，探讨一下“别离之境”与“合欢之境”的不同究竟何在，也许会发现后者失去了反贯穿行动，失去了冲突，因此作品的结构也必然是平板，松散的，在这种情况下，还有什么情致可言呢？但可惜的是祁彪佳没有迈出这一步，而结构理论也始终缺乏对戏剧冲突的深刻认识和阐述。

戏曲结构理论的第二个缺陷，表现在对意境问题的探讨上。

我国的文学史上，“意境”，是一个传统的审美对象，其发展的源头可以上溯到晋代舆论中“以形写种”的思想，后经晚唐诗人司空图的及探，形成“意境说”，并引入诗论。由于诗，词，曲之间的血缘关系，“意境说”进入剧论是十分自然的事情。

我们首先把剧论中对意境的阐述同诗论中对意境的阐述作一个比较。

明人祁彪佳在品评杂剧《团圆梦》时写道：“只是淡淡说去，自然情与景会，意与法合。盖情至之语，气贯其中，神行其际。”^①在品评《醉写赤壁赋》一剧时又写道：“惜赤壁之游，词中写‘景而不写情，遂使觉神色少消。”^②

宋人张戒在《岁寒堂诗话》中写道：“然诗者，志之所之也，情动于中而形于言，岂专意于咏物哉？”明末清初的王夫之在《夕堂永日诗论》中写道：“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适，截分两橛，则情不足兴，而景非其景。”他还说过：“情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐可触，荣悴之迎，互藏其宅。”

剧论中探讨意境，无疑应带有戏剧的特点，但是，从以上剧论和诗论的对比来看，剧论中所持的观点和看问题的角度与诗论是完全相同的，换句话说，剧论对意境的探讨还停留在诗论的水平上，局限在诗词的范围内，剧论家们没有充分地注意到在戏曲中创造意境，给戏曲结构带来了什么影响，没有充分地认识到由于意境“作为审美对象出现在戏曲中，从而使得戏曲结构也相应地显现出某种特点。

“意境”，听起来似乎很玄，其实这种艺术境界的产生，也同样有它现实的基础，它是人的感情和大自然的景物水乳交融的结晶品，“外师造化，中得心源。”唐代画家张璪的这两句话正确地揭示了创造意境的基本条件。

但是，戏剧中的感情与景物，却不同于诗中的情与景，在诗中，情与景都是独立成篇的，而在戏剧中，感情与景物都被严密地组织在戏剧结构中，组织在戏剧情节的发展过程中。因此，戏曲中意境的创造过程所构成的场景，在全剧结构中就处于相对静止的状态。古代剧论家在探讨戏曲中的意境问题时，恰恰忽视了这一点。他们只是从诗词的

①明·祁彪佳《远山堂剧品》《中国古代戏曲论著集成》6册164页

①明·祁彪佳《远山堂剧品》《中国古代戏曲论著集成》6册71页

①明·祁彪佳《远山堂剧品》《中国古代戏曲论著集成》6册151页